

IV. CRITICA

Sobre Gombrich

LORDA IÑARRA, Joaquín: *Gombrich: Una teoría del arte*. Ediciones Universitarias, 1991, 473 páginas.

El autor del libro, Joaquín Lorda, es arquitecto y profesor de Historia del Arte y de la Arquitectura de la Escuela Superior de Arquitectura de Navarra. Su aproximación al pensamiento de Gombrich, provocada por la necesidad de una fundamentación teórica para el estudio de la Historia de la Arquitectura, la inicia de la mano del profesor Carlos Montes, con quien publica en 1985 el libro *E.H. Gombrich. Marco conceptual y Bibliografía*, la primera monografía dedicada íntegramente al famoso historiador del arte, que le sirve a Joaquín Lorda de punto de partida para la redacción de su tesis doctoral, realizada asimismo bajo la dirección de Carlos Montes. Ahora, con esta obra, nos ofrece según su declaración de objetivos «una exposición ordenada, clara y amena de las ideas que ha desarrollado Gombrich sobre las cuestiones más generales de la teoría del arte».

El sujeto estudiado, Ernst H. Gombrich, vienés de origen judío, nacido en 1909, uno de los más prestigiosos historiadores del arte del momento actual, se forma en la tradición patria de la escuela vienesa de Historia del Arte (Dvorák, Riegl, Wickhoff, etc.), interesándose pronto por la psicología de la representación artística y colaborando con Ernst Kris en un importante estudio sobre la caricatura. La segunda guerra mundial le obliga a trasladarse a Londres, cambiando el alemán nativo por el inglés, donde se vincula estrechamente al también trasladado Warburg Institute, cuya dirección desempeña entre 1959 y 1976 sin interrupción. La fama universal de Gombrich no se ha fundamentado sobre una investigación de corte académico, que remueve imponentes masas documentales o elabora corpus catalográficos gigantescos, sino sobre trabajos de divulgación, que han alcanzado un gran éxito, como su *Historia del Arte* (1950), sus habituales ciclos de conferencias (como el de 1956 en las Mellon Lectures, sobre las relaciones entre Psicología y Arte, que ha dado origen a una de sus obras más conocidas, *Arte e Ilusión*, en 1959), o sus sugerentes artículos, con frecuencia recogidos en forma de libros, como *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos* (1962).

No es extraño que en un país como España, donde ha prevalecido una escuela de Historia del Arte de corte académico, enseñoreada por

el formalismo, la erudición y la elaboración de catálogos, con trabajos de escasa carga teórica, el pensamiento de Gombrich haya irrumpido como una bocanada de aire fresco, ejerciendo una notable fascinación durante las últimas décadas, que se refleja en la traducción de sus obras más famosas. A las ya mencionadas se han sumado, ya al filo de 1980, otras como *El sentido del orden*, *Ideales e ídolos*, *Norma y Forma* y *El legado de Apeles*. Este proceso de reconocimiento alcanza el hito máximo con la investidura como doctor «honoris causa» por la Universidad Complutense de Madrid.

Por todo ello el momento elegido por el profesor Lorda para ofrecer un panorama sistemático del pensamiento artístico de Gombrich parece muy adecuado y, por supuesto, constituye un esfuerzo notable la ordenación continua de una red de ideas muy tupida y compleja, que aparece en ocasiones condensada, en otras sólo esbozada, con frecuencia aludida, y, en todo caso, dispersa a lo largo de decenas de libros y de centenares de artículos.

El libro de Lorda se dispone en tres partes, de las que la primera está dedicada a la detección y glosa de los principales débitos o fuentes de inspiración de la teoría artística de Gombrich, que se reducen a cuatro principales: la teoría de la ciencia de Popper con su metodología de trabajo a base de «ensayo y error»; la teoría del chiste de Freud, complementada con la influencia de las ideas de Ernst Kris; el concepto de juego según Huizinga, y, finalmente, la retórica, en su larga tradición occidental. El análisis de estas fuentes y su incidencia en el pensamiento de Gombrich no está logrado con la misma nitidez en todos los casos, pareciéndome más confusa la valoración de Freud.

La parte segunda se dedica al análisis del pensamiento de Gombrich en relación con el arte occidental europeo, y tiene como hilván conductor la idea del progreso artístico, tal como fuera ya formulada por Vasari, siguiendo su evolución historiográfica hasta el arte contemporáneo, con el contrapunto negativo del primitivismo.

La tercera parte es no sólo la más amplia del libro (pp. 219-458) sino que lo nuclea, consistiendo su principal objetivo y en ella el pensamiento de Gombrich se dispone ordenado, como paradigma de una completa teoría del arte, desarrollándose algunos de sus conceptos esenciales, como los de maestría, estilo artístico, creación y expresión artística, y contemplación e interpretación de las obras de arte.

Joaquín Lorda, con quien he intercambiado correspondencia y opinión crítica a propósito de este libro, hábito poco frecuente en nuestro país, es perfecto conocedor tanto de las dificultades de la empresa planteada como incluso de la contradicción inherente al intento, que ya le he señalado por carta: ahí es nada someter a esquema un sistema de

pensamiento tan abierto como el de Gombrich, salpicado aquí y allá de ideas coherentemente entrelazadas por el mecanismo incesante del «ensayo y error» (!). Debo reconocer que Lorda ha salvado esta antinomia recurriendo a una cuidadosa y respetuosa selección de textos de Gombrich, utilizados con la mayor objetividad posible, que intercala abundantemente justo en el momento preciso, tarea nada sencilla. La lectura que ofrece del pensamiento de Gombrich es, sin duda, de enorme utilidad escolar, y además viene avalada por el propio biografiado, en un emocionante prefacio; el propio Gombrich se fía de haber sido comprendido correctamente por Lorda, puesto que éste le ha entendido sus chistes.

El chiste, según Gombrich, no nos permite separar la forma del contenido; tampoco lo permiten la poesía ni las obras de arte; en el arte, en general, forma y contenido no sólo son inseparables sino imposibles de parafrasear. En este contexto de su pensamiento alcanza una exquisita elegancia conceptual el breve prefacio de Gombrich a este libro de Lorda, particularmente la cita del poema de Quevedo, a propósito de la cual reconoce humildemente su descubrimiento de que ha escrito en prosa, puesto que la poesía, como el chiste, no es parafraseable y sus escritos lo han sido, tal vez en demasía.

Personalmente estimo que los estudios de Gombrich sobre arte, incluido este breve prefacio, no han sido escritos en prosa; en ellos forma y contenido son inseparables, toda su obra es un colosal chiste, imposible de parafrasear, aunque nosotros, tanto Joaquín Lorda como la historiografía española en general, tengamos mucha necesidad de hacerlo en las últimas décadas.

Teruel Surrealista

VARO, Remedios: *Arte y Literatura*. Museo Provincial de Teruel (25 de octubre al 24 de noviembre). Comisario: Emmanuel Guijon. Textos de Emmanuel Guijon, Susanne Klengel, Lourdes Andrade, Remedios Varo, Walter Gruen y Beatriz Varo. Editan Museo de Teruel y Diputación Provincial (1991), 176 páginas.

Por tercer año consecutivo se celebraron en Teruel, durante los días 25 y 26 de octubre de 1991, las correspondientes Jornadas sobre Surrealismo, bajo el rótulo general de *Entorno a Luis Buñuel*. Estuvieron dedicadas a los surrealistas españoles exiliados en México, un minúsculo, pero activo grupo, disperso entre los 30.000 compatriotas que, tras la guerra civil, eligieron ese país como segunda patria, y recordados ahora en estas Jornadas turolenses con la albertiana evocación de *Retornos de lo vivo lejano*.

El programa de actividades incluyó siete conferencias, una mesa redonda y la presencia de Rafael Alberti que leyó poemas de su libro «Retornos de lo vivo lejano», otros como «Sobre los ángeles», que tanto gustaba —en palabras del poeta— a su amigo Luis Buñuel, y el soneto del libro «Cal y Canto», dedicado a José Bello. La exposición artística tuvo como protagonista a la pintora española, surrealista y exiliada, Remedios Varo (Anglés [Gerona], 1908-México, 1963).

La conferencia inaugural, a cargo de Agustín Sánchez Vidal, versó sobre «Los exilios de Luis Buñuel», que conoció sucesivamente en Estados Unidos, Méjico y Francia. Fue precisamente al otro lado del Atlántico donde rehizo su vida cinematográfica, primero en Nueva York, y a continuación en Hollywood, que abandonará al cerrar los estudios de doblaje de la Warner Brothers, coincidiendo con la represión del maccartismo. Se trasladó Buñuel a México, donde pasará 36 años de su vida y allí exhalará su último suspiro. Esta prolongada estancia será trascendental para su trayectoria como cineasta, a pesar de tener que empezar un camino difícil e incierto, dominado por la industria cinematográfica de Jorge Negrete, y por llegar con el sello de autor prohibido, por la película «La edad de oro». En México realizó 20 de las 32 películas que dirigirá a lo largo de su vida, consiguiendo reunir, además, un excelente equipo de colaboradores entre los intelectuales españoles exiliados, como los

músicos Halffter y Pittaluga y los guionistas Juan Larrea, Luis Alcoriza, Julio Alejandro, Ugarte o Max Aub, más la inestimable ayuda de Octavio Paz para promocionar en Cannes «Los olvidados», su película más importante de esta etapa mexicana.

El profesor Brian Morris, de la Universidad Pública de Los Angeles, analizó «El surrealismo extragaláctico de Remedios Varo» desde las fuentes iconográficas y los significados de los cuadros de su etapa mexicana. El también profesor norteamericano Anthony Geist, de la Universidad de Seattle, dictó su conferencia sobre «Geografía del 27: la diáspora». Lluís Izquierdo y Joaquín Marco, profesores de la Universidad de Barcelona trataron los temas: «Derogación esteticista y compromiso vital: Juan Larrea, César Vallejo» y «Dos exilios, dos surrealismos: Alberti y Aleixandre». Patricio Hernández, profesor de la Universidad Pública de Navarra, abordó, bajo el título de «La nueva Andalucía del Grupo Litoral», la articulación de los exiliados españoles en torno a actividades editoriales como «Cuadernos Americanos» y «Editorial Séneca». María Asunción Mateo cerró el programa de conferencias con el tema «El Surrealismo en la obra de Rafael Alberti».

La exposición, organizada por el Museo de Teruel, tuvo como título: «Remedios Varo. Arte y Literatura». Contó con 45 obras (collages, dibujos a lápiz, gouaches, óleos y un diminuto *cadavre exquis* (en técnica mixta, 1941). Una de las dos salas agrupaba las obras del período 1935-1941, entre Barcelona, París y Marsella, correspondientes a su época más interesante, decididamente surrealista. Reunía la otra sala el mayor número de obras, ya de su estancia en México, inmersas en un clima de poética estilización figurativa, con referencias evidentes a un mundo de magia e, incluso, de prácticas espiritistas, como en el dibujo «La creación de las aves» (1958), o en su último óleo (1963), «Naturaleza muerta resucitando», además de dos tardíos collages.

Las siguientes cuartas Jornadas turolenses, en el otoño de 1992, estarán dedicadas a «Surrealismo y postguerra» en España.

Quizás la mejor década de arquitectura española...

I Muestra de 10 años de arquitectura Española. 1980-1990, Catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Obras Públicas y Transporte, el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos en España y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y editado por estas instituciones en Madrid, 1991.

Primera Bienal de Arquitectura Española. 1991, Catálogo de la exposición celebrada con motivo de la organización de la Primera Bienal en Santander. Textos de: Luis Fernández-Galiano e Ignasi de Solá-Morales. Editado por el Ministerio de Obras Públicas y Transporte, el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos en España y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1991.

La década de los 90 parece haberse iniciado, por desgracia, con una crisis generalizada en la que se suman y ‘revuelven’ los rapidísimos cambios políticos producidos en Europa, no siempre pacíficos, la recesión del crecimiento económico y las turbulencias sociales producidas por fenómenos como la inmigración masiva desde el Tercer Mundo al mundo desarrollado, dibujándose un panorama inestable y característico, por otro lado, de los períodos ‘fin de siglo’ como el que atravesamos. Si esta situación afecta a cualquier fenómeno cultural y de producción artística, tanto más sucede con la arquitectura. En el caso de España, esta incipiente crisis parece amenazar un momento extraordinariamente brillante, reconocido unánimemente por críticos y profesionales de la arquitectura, como ha sido la arquitectura española de la década de los ochenta. Todas estas circunstancias favorecen la ‘vuelta atrás’ para reflexionar sobre el alcance del fenómeno, los factores que lo han propiciado y los artífices del mismo, tal y como han entendido las instituciones promotoras de la exposición y la I Bienal, con el criterio de mostrar no «*la mejor arquitectura de la década, sino, precisamente, una imagen significativa de la arquitectura española de los años ochenta*»¹, según Jaime Duró Pifarré, Decano del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

El interés que suscita la arquitectura española, coincidente con la curiosidad que despierta nuestro país en el resto de Europa, y podría decirse que en el mundo desarrollado —evidentemente, en el subdesarrollado tienen otras preocupaciones que solucionar— ha sido otra de las motivaciones que ha llevado a la formación de estas exposiciones con el deseo de dar a conocer una expresión más de nuestra cultura, en la que se demuestra claramente que no debemos sentirnos inferiores a otros países. No es nacionalismo gratuito, sino el reconocimiento público del cambio estructural en la arquitectura de nuestro país debido a la expansión económica de la década pasada y, sobre todo, a la decidida actuación de la Administración (estatal, autonómica y municipal) de promover una arquitectura de calidad; «*ese doble matrimonio de vanguardia y tradición, de política y cultura*»², según Luis Fernández-Galiano, ha sido un acontecimiento único en Europa, que ha favorecido la aparición de numerosos profesionales, en gran parte vinculados a la Universidad, generalmente trabajando en equipo, y con tendencias diversas, localizados sobre todo en los dos núcleos tradicionales de la arquitectura nacional: Madrid y Barcelona, a la que se añade con un empuje especial Andalucía.

Al análisis de los factores y de los artífices, se unen en estas dos obras el catálogo como medio de expresión adecuado para presentar esta síntesis y elección razonada de las obras representativas de la ‘mayoría de edad’ de la arquitectura española contemporánea. En el caso de la *Muestra* se presentan sesenta y nueve proyectos agrupados en: obras de rehabilitación o recuperación de viejas arquitecturas, espacios para la residencia colectiva y edificios de uso institucional, representativo o simbólico, respecto al catálogo de la Bienal, se estudian con mayor detenimiento veintidós obras, pero en ambas publicaciones es común la excelente presentación, así como el abundante aparato gráfico (planos y fotografías) que, por otro lado, caracterizan todas las publicaciones del MOPT, quien por su labor editorial, está formando un importante corpus bibliográfico sobre arquitectura española, de obligada consulta para los interesados en el tema. En los dos casos, cada obra ya acompañada de una ficha técnica de su realización, con los datos principales del proyecto, además de comentarios puntuales de los autores del mismo o de otros profesionales. Todo pone de manifiesto que se trata de una obra especialmente cuidada y concebida como ‘exquisito’ vehículo de presentación de nuestra producción arquitectónica.

Al margen del aspecto formal de estos trabajos, nos gustaría avanzar unas breves reflexiones en un esfuerzo por comprender y profundizar

¹ I Muestra de Arquitectura española, 1980-1990, pág. 1.

² Op. cit. n. 1, pág. 2.

en este fenómeno. Desechada la ilusión de 'unidad estilística', la arquitectura española contemporánea debe estudiarse más en torno a figuras y obras puntuales, en las que, sin embargo, constatamos una serie de constantes, como la reinterpretación de elementos más que históricos o historicistas, pertenecientes a la tradición cultural española, o la preocupación por la cuidadosa relación-inserción con el entorno, bien natural o artificial, o lo que es lo mismo, histórico; también la predilección por las formas geométricas puras y por una arquitectura interiorizada, de muros lisos que no enseñan o muestran nada, y por último, el uso de nuevos materiales con un cuidado artesanal, algo así como la integración de la tecnología en la arquitectura diaria. Un problema pendiente es la solución a la tipología de vivienda, ya que, tras la influencia del movimiento moderno con la ruptura del concepto de calle y la aparición de las manzanas aisladas, se está planteando la reinterpretación del mismo, unido a la recuperación del tejido histórico en la ciudades, pero sin negar las posibilidades de habitación interior desarrolladas por la vanguardia histórica.

Estas consideraciones no son más que un intento de acercamiento a un hecho muy complejo, en el que pueden observarse muchas otras cualidades, y a cuyo estudio me gustaría haber incitado a través de esta reseña crítica.

Antonio Martínez Castillo, director de cine.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El Cine de Florián Rey*. Zaragoza 1991. Caja de Ahorros de la Inmaculada. 383 pp. Filmografía pp. 369-381 (fotografías blanco y negro, y color)

Esta monografía sobre Florián Rey es la tercera de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, que sigue a las ya aparecidas a cargo de su autor sobre *El Cine de Carlos Saura* (1988) y *Borau* (1990), y que se completará con las dedicadas a Segundo de Chomón, y a Luis Buñuel, sobre el que Agustín Sánchez Vidal ya ha editado unas cuantas monografías de interés. Como en las dos primeras lo más destacable, a primera vista, es la solidez de la documentación aportada y su, casi, perfecta estructuración. Cuando se profundiza, algo más, atrae el esfuerzo detectivesco, de auténtico rastreo de datos, documentos y testimonios que el autor ha sido capaz de realizar para darnos la panorámica más extensa, sin duda, que se ha hecho de este cineasta aragonés nacido en La Almunia de Doña Godina en 1894.

Debo reconocer dos cuestiones importantes antes de continuar con esta reseña crítica. En primer lugar mi admiración sincera ante la facilidad de este autor para hacer amenos y entretenidos, trabajos que son, además, sobrios y científicos ensayos literarios. Destacan *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin* (premio Espejo de España de la Editorial Planeta, en 1988) o *Sol y Sombra* (1990); dos ejemplos claros de la facilidad para correlacionar diferentes personajes, hechos históricos, movimientos artísticos e, incluso, objetos de uso cotidiano —aparentemente intrascendentes—, para obtener un vivo y fresco conocimiento de unos creadores geniales; o bien una manera diferente de enfrentarse a la historia de nuestra cultura. La segunda cuestión es, también, una confesión personal, que pasa por reconocer el mínimo interés que para mi había tenido siempre la figura de Florián Rey, un director de cine que salvo por *La Aldea Maldita*, en su versión de 1930 —por cierto, se aclara y demuestra, convincentemente, que no es de 1929, como siempre se dijo— no habría aportado nada realmente válido a una cinematografía como la española, pobre y tercermundista. Además ante la genialidad del insuperable Luis Buñuel, la exquisita calidad y profesionalidad que vienen demostrando Carlos Saura y José Luis Borau (los dos en plena actividad), y las aportaciones decisivas del pionero turolense Segundo de Chomón; su figura parecía empequeñecer irremisiblemente, y no merecer una reivindicación semejante a la

de esos otros cineastas aragoneses. Su ideología, un tanto reaccionaria, y su fijación por los temas folklóricos, no podían sino hacer más despreciable, para mi humilde criterio, su labor cinematográfica.

Una de las evidentes virtudes de Agustín Sánchez Vidal ha sido la de enfrentarse directamente con esos tópicos. Aunque reconoce que tienen algo de ciertos no son, para él, otra cosa que prejuicios no demasiado justificados, y que derrumba con suficiencia. Lo consigue analizando en profundidad toda la vida y filmografía de Rey, desde sus inicios como periodista y actor, hasta su desgraciado entierro en una fosa común en 1962. Se detiene con minuciosidad de orfebre en todas sus etapas como «Periodista y Actor», «Director Artístico de Atlántida», «Realizador Independiente», «Supervisor de Joinville», su estancia en CIFESA durante la República, su residencia en Berlín, la etapa de Posguerra, su triste decadencia y penoso final. Una trayectoria relatada sin desmayo y con abundantes detalles que nos muestran una vida difícil, muy activa, con varios matrimonios; y unas complejas relaciones con la máxima estrella del cine español, que él descubrió; y que como en los más clásicos argumentos de Hollywood, acabó eclipsándolo: Imperio Argentina.

Hay que destacar el profundo análisis que somete a todas las películas que intervino Florián Rey. El método empleado consiste en describir con amplitud los argumentos, luego comentar los lugares, circunstancias y fechas de estreno; contextualizar, si es necesario, aspectos de su concepción (fase de guión, etc...) y producción; para terminar con valoraciones personales, siempre contempladas por las de los críticos contemporáneos a las fechas de estreno de los diferentes filmes, que permiten valorar las obras en su momento espacio-temporal.

Las numerosas fotografías de secuencias, carteles, programas de mano, enriquecen este libro, que hablando y tratando sobre cine se ha dotado del necesario aparato gráfico. Se ha ganado a sus posibles lectores, no sólo por sus contenidos, sino también por su atractivo aspecto visual.

Debo insistir en el exhaustivo y modélico análisis de los mejores filmes de Rey: **Gigante y Cabezudos** (1925), **Agustina de Aragón** (1928), **La Aldea Malidita** (1930), **La Hermana San Sulpicio** (1934), **Nobleza Baturra** (1935), **Morena Clara** (1936) y **Orosia** (1943)*.

Nada tiene desperdicio en este libro que se lee de principio a final, con avidez. En su últimas páginas se ofrece un «Balance Provisional» del que pueden extraerse jugosas conclusiones. Una de ellas es la lamentable pérdida de más de la mitad de su filmografía (que impide una valoración más exacta de la obra de Florián Rey). Otra la contribución de Rey a la

* **Orosia** ha sido recuperada recientemente. Se creía perdida de manera definitiva, como se dice en el libro. Cuando se acabó de imprimir (13 de noviembre de 1991), todavía no se conocía

configuración de una iconografía audiovisual populista que trata de fusión: una literatura un tanto rastrera de tono melodramático y sainetesco, lo mejor de la lírica musical (la zarzuela) y, lo más importante, una iconografía religiosa que resulta realmente sofisticada en el caso de *La Aldea Maldita* (1930), no sólo por las obsesivas apariciones del símbolo crucífero, sino por esa espectacular epifanía, a modo de retablo gótico, que puede contemplarse al final de la película, y en la página 353 del libro que comento.

También el apéndice merece la pena reseñarse. Hay que leer «¡¡¡Cuidado con América!!! El mejor Diplomático», primero de los cuatro artículos de Rey que recoge ese apartado dedicado a ellos. Se trata de una clarividente reflexión sobre el papel imperialista —este término no es usado por Rey— del cine norteamericano, ya muy poderoso en 1925 (fecha del artículo), y que puede aplicarse sin problema al momento actual de nuestra cinematografía.

Concluyo esta crítica reconociendo que el libro ha conseguido despertar mi curiosidad por un director que, quizás injustamente, había subvalorado por culpa de unos tópicos que *El Cine de Florián Rey* ayuda a destruir mediante el conocimiento exacto y preciso de toda una vida dedicada al cine.

la existencia de una copia en propiedad de Angel Belloc, uno de los actores no profesionales que Florián Rey usó en su personal interpretación de un dramón ambientado en el alto Aragón. Después de su restauración y limpieza en Madrid, gracias a la positiva intervención de la Filmoteca de Zaragoza, fue reestrenada, con todos los honores, el día 23 de abril de 1992 día de San Jorge en el Teatro Fleta de Zaragoza.

Zaragoza histórico-artística en la mano

VV.AA. (dir. **Guillermo Fatás**). *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, Servicio de Acción Cultural, 1991 (3.^a ed. corregida y aumentada). 676 páginas., 13 h. plegadas de planos, ils.

Orígenes y precedentes de la guía monumental

La guía general impresa más antigua conocida y referida a España es *La guide des chemins de France et les voyages de plusieurs endroits de France, et encore de la Terre Sainte, d'Espagne, d'Italie et autres pays*, publicada en París en 1552. Esta rarísima obra —no citada en las monumentales monografías sobre viajes y viajeros por España y Portugal de los hispanistas Foulché-Delbosc y Farinelli— contiene las primeras noticias «turísticas» sobre Zaragoza. Antes y después de esta cita son numerosas las menciones y notas sobre Zaragoza en itinerarios, obras corográficas, relaciones particulares de viajeros extranjeros y nacionales, y guías especializadas. Sin embargo, no es sino hasta el final del reinado de Isabel II cuando la capital zaragozana cuenta con una guía propia, circunstancia a la que no es ajeno el importante flujo de viajeros que trae el ferrocarril de Madrid (18661). La *Guía de Zaragoza* de 1860, sin ser totalmente del estilo de las de Murray (desde 1836), Baedeker (desde 1843); *Spanien und Portugal*, 1897) o Joanne (desde 1855), recoge la fórmula particular establecida por el sistema de percepción de la cultura burguesa de la época: un contenido propio de los almanaques y guías de forasteros combinado con datos de índole histórico-artística y descripciones de lugares pintorescos; el *Manual de Madrid* (1831; constantemente corregido y reeditado por su autor) de Ramón de Mesonero Romanos constituye un emprano paradigma tenido muy en cuenta en provincias.

Avanzado el siglo XIX, especialmente a partir del período de la Restauración, las ciudades «no pintorescas» de la Península —es decir, las que no son ni Granada ni Sevilla ni Toledo, etcétera— del tipo de Zaragoza verán publicar los primeros ensayos de guías histórico-artísticas escritas por eruditos locales al uso e imitación de las costumbres académicas de los miembros de la Escuela Superior de Diplomática, del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Antigüedades, y de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El

mejor ejemplo local lo forman los dos lujosos tomos de *Zaragoza artística, monumental e histórica* (Zaragoza: Imprenta de Calixto Ariño, 1890 y 1891) escrita por los hermanos Anselmo y Pedro Gascón de Gotor e ilustrada con numerosas fototipias de Thomas, Joarozti Mariezcurrena y Laporta, y grabados litográficos intercalados en el texto (el profesor Gonzalo M. Borrás prepara un estudio preliminar y su edición facsímil patrocinada por IberCaja). También las historias locales del siglo XIX se ocupan de los llamados «monumentos» (histórico-artísticos), pero siguen fórmulas que ya se planteaban en el Renacimiento y podemos encontrarlas desde el *Libro de grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina (1548), pasando por el *Viaje* de Ambrosio de Morales, los de Ponz, hasta llegar a los eruditos académicos del ochocientos. José Lostal de Tena en su *Zaragoza histórica y descriptiva, o sea, tradiciones históricas desde su fundación hasta nuestros días y descripción de sus principales monumentos* (1858) y la *Huesca monumental* del catedrático Carlos Soler y Arqués (1864) serían un par de ejemplos aragoneses destacados.

La relación exhaustiva de las guías monumentales escritas sobre Zaragoza bien de forma especializada o contenidas en otras publicaciones periódicas como los almanaques de prensa, las guías-anuario (como, por ejemplo, las de Manuel Joven Gascón y Gabriel Oliván García), etcétera, excede los límites de esta recensión crítica. El número de las publicadas entre fines de siglo y la Guerra Civil (1936-1939) ronda el medio centenar. Destacan especialmente: *Zaragoza y sus edificios* de Mariano Sala Asensio (1900); el magnífico *Album-Guía de Zaragoza* (1904); los dos tomitos redactados por Anselmo Gascón de Gotor dedicados a la ciudad y pertenecientes a la serie «El arte en España» (núms. 23 y 24; s.a. [h. 1915]) publicados y muy divulgados por la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística dirigida por el marqués de la Vega-Inclán; la de Antonio Magaña Soria *Zaragoza monumental* (1919); la *Guía turística de Zaragoza* de Ramiro González López (desde 1924 publicada anualmente hasta fines de la década de los 50) y la *Guía oficial* (1926) del Sindicato de Iniciativas y Propaganda de Aragón (S.I.P.A.).

Estas obras poco o nada valoradas en el presente, más por ignorancia que por cualquier otro motivo, poseen un extraordinario interés historiográfico y bibliográfico. Sus textos, además de comunicar interesantes noticias sobre bienes artísticos desaparecidos, destruidos o sometidos a restauraciones acientíficas, suelen ilustrarse con grabados (xilografías, litografías, cromolitografías, grabados sobre plancha de acero, etc.) y fotografías de época de gran calidad (positivos o diversas técnicas revelados uno a uno, fototipias, etc.), algunas de las cuales constituyen por sí mismas verdaderos incunables para el estudio de la fotohistoria española. Tras estos intereses primarios, el contenido de estas guías proporciona

clasificaciones, juicios, críticas y valoraciones sobre los bienes artísticos descritos, de inapreciable valor para una incipiente historia y teoría del gusto, capítulo incluido en la historia social del arte, muy poco frecuentado por la historiografía española.

La profesionalización de los autores

Después de la Guerra Civil, en Zaragoza, además de pervivir las guías-almanaque o anuario, continúan las ediciones del libro de Ramiro González López.

Hasta 1952 no aparece la primera guía de la ciudad compuesta con criterios científicos modernos: *Zaragoza* de Francisco Abbad Ríos, catedrático de Historia del Arte de la Universidad local, entrega novena de la colección «Guías artísticas de España» (Barcelona: Editorial Aries) dirigida por el arquitecto e historiador del arte José Gudiol Ricart y promovida por el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona también dirigido por Gudiol. Esta colección, activa hasta 1968, comenzó su andadura editorial en 1944 con una monografía dedicada a *Madrid* redactada por el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño. Los 33 volúmenes que integran la serie fueron encargados a catedráticos, investigadores y profesores universitarios de Historia del Arte. Estas guías son verdaderos compendios manuales, bien impresos, constituidos por un texto descriptivo y positivista, acompañado de un abundante corpus fotográfico en blanco y negro, un plano de situación y un índice toponímico, todo esto en tamaño de octavo y unas doscientas páginas. La dedicada a Zaragoza se lucró en parte de los datos recogidos por su autor con destino al catálogo monumental de la provincia (Madrid: Instituto «Diego Velázquez», C.S.I.C., 1957, 2 vols.) cuyas labores de campo empezó Abbad en 1944. En 1952 publicó en la misma colección (núm. 24) otra guía dedicada esta vez al resto de la provincia. En 1974, apareció la *Guía artística de Zaragoza* (Editorial Anatole) del catedrático de Historia del Arte sucesor de Abbad en la Universidad de Zaragoza, Federico Torralba Soriano.

Otras guías modernas de gran tirada y difusión compuestas por especialistas son: la de Luis Monreal Tejada (Barcelona: Edit. Noguer, 1962; ediciones en español, francés e inglés), Eduardo Torra de Arana y Fernando Casamayor Casales (León: Everest, numerosas ediciones desde los años 60; última edición corregida, 1991), Wifredo Rincón García (Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1990) y la de la recientemente fundada Editorial Susaeta (1991).

Los autores de estos libros pertenecen al ámbito profesional de la

docencia universitaria o la investigación pública (Inst. «Diego Velázquez», C.S.I.C.) de la historia del arte, o la conservación y gestión del patrimonio histórico-artístico, pudiéndose decir de la mayoría que son historiadores del arte profesionales en ejercicio.

La guía de Zaragoza dirigida por Fatás

En junio de 1982 apareció la primera edición de la *Guía histórico-artística de Zaragoza* bajo el patrocinio del Ayuntamiento de la ciudad y la coordinación del profesor de la Universidad de Zaragoza Guillermo Fatás quien contó en esta ocasión con la colaboración y asesoramiento del catedrático de Historia del Arte de la misma Universidad, Gonzalo M. Borrás. Los 5.000 ejemplares de que constó la tirada se agotaron rápidamente y en marzo del año siguiente apareció una reimpresión de otros tantos ejemplares. En noviembre de 1991 ha aparecido la última edición (6.000 ejemplares), totalmente remozada. Esta obra posee tres características básicas: 1.^a) el fácil manejo y la rápida localización de los contenidos deseados en un tomo de casi setecientas páginas, gracias a unos modélicos índices toponomásticos, de monumentos (con unas coordenadas para encontrarlos en un mapa *ad hoc*) y de contenidos, propiedades que convierten a esta guía en un perfecto vademécum para la labor de campo tanto del investigador como del turista; 2.^a) la autoría ha corrido a cargo de un equipo coordinado de diecinueve especialistas, la mayoría de ellos docentes universitarios, que pone de manifiesto la extraordinaria complejidad de la materia a tratar, labor que en la actualidad, debido a las modernas exigencias científicas y a la superespecialización de las áreas de investigación, es imposible de asumir por un solo especialista como sucedía en las guías de antaño; y 3.^a) se trata de un *catálogo razonado* de monumentos y objetos artísticos lo más amplio posible (en esta nueva edición, por ejemplo, el profesor M. García Guatas incorpora a su epígrafe de la Zaragoza contemporánea conjuntos como los de la Fundación Averly o el chalé de Juan Soláns) convenientemente contextualizados históricamente, y no de un mero inventario.

El contenido de la obra se estructura por orden cronológico en torno a los grandes períodos culturales de su historia en los cuales se insertan las monografías parciales correspondientes a los distintos monumentos: la antigüedad (G. Fatás, Antonio y Miguel Beltrán); la época musulmana (Gonzalo Borrás); la románica (M. Gómez de Valenzuela); la gótica y mudéjar (M. C. Lacarra, M. I. Alvaro Zamora, G. Borrás y C. Guitart Aparicio); la renacentista (C. Gómez Urdáñez); la barroca y la neoclásica (A. Ansón Navarro y Belén Boloquí); la contemporánea

(M. García Guatas). Completan la guía una serie de capítulos autónomos dedicados a la heráldica municipal (A. San Vicente Pino); la Zaragoza desaparecida (G. Fatás); las cartujas (J. F. Esteban Lorente); los barrios rurales (I. Alvaro Zamora y G. Borrás); el cementerio (Wifredo Rincón García); los museos de Zaragoza (Miguel Beltrán); el «Camión Aznar» (J. L. Morales y Marín); el «Pablo Gargallo» (Rafael Ordóñez) y los de la Iglesia (E. Torra de Arana); la Casa del Deán y el antiguo monasterio de Cogullada (M. I. Oliván Jarque); la pinacoteca de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (G. Fatás); y la iglesia parroquial de San Valero (M. C. Lacarra). Se cierra el libro con una cronología de la ciudad desde su antigüedad hasta 1939 (G. Fatás); ésta tiene la particularidad de completar de manera notable las *Efemérides zaragozanas* (Huesca, 1941) de Ricardo del Arco, miembro del Cuerpo Facultativo que solo cubrían el tracto que va desde la conquista cristiana de la ciudad en 1118 hasta 1940.

La mayoría de estos capítulos han sido revisados y perfilados para esta nueva edición en sus notas y bibliografía, parte de su redacción o en la totalidad del texto como es el caso del apartado dedicado a *Caesaraugusta* donde se exponen los últimos hallazgos arqueológicos en el subsuelo de la urbe, o el de la Zaragoza musulmana o la renacentista donde la profesora Carmen Gómez Urdáñez proporciona nuevos descubrimientos documentales sobre monumentos tan capitales como el monasterio de Santa Engracia y los diversos palacios urbanos, a los cuales cambia la denominación tradicional por otra más acorde con sus verdaderos propietarios. Se han incluido dos nuevas monografías: la primera dedicada al puente de Piedra, recién restaurado, redactada por el ingeniero Cristóbal Guitart Aparicio, sobradamente conocido por sus publicaciones sobre arquitectura civil y militar en Aragón, y la segunda al museo municipal «Pablo Gargallo», escrita por Rafael Ordóñez Fernández, historiador del arte y responsable de la catalogación de toda la obra de Gargallo en el museo y de la dirección editorial de esta guía.

Las distintas monografías están sobriamente ilustradas y para la comprensión de los monumentos más significativos se adjunta un plano con la planta y el alzado o corte del edificio, muchos de ellos por vez primera publicados. La presentación es muy pulcra (diseño de V. M. Lahuerta), superando con reces la de las dos ediciones anteriores. Trae monografías que resultan utilísimas cuyas parcelas han permanecido hasta la fecha prácticamente desatendidas por la historiografía tradicional como es el caso de la «Zaragoza desaparecida» de Guillermo Fatás que, con una notable erudición, sigue los pasos del pionero de Gaya Nuño *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (Madrid: España-Calpe,

1961). También son muy prácticos los capítulos dedicados a los barrios rurales y a los museos.

El lector apercibido notará la ausencia de la descripción y la valoración crítica de las «remodelaciones» milmillonarias más recientes ejecutadas por los ediles urbanistas (verbigracia la de la plaza de las Catedrales). La falta de información se debe a la imposibilidad de realizar adiciones al trabajo entregado pues la fecha del original de autor fue marzo de 1990.

No existe ninguna otra guía de parecidas características en la bibliografía actual que se le pueda parangonar. Los grandes acontecimientos en torno a la Exposición Universal de Sevilla o a las Olimpiadas de Barcelona no han dado a estas dos capitales una guía y vademécum tan rico de contenidos y con tan grata presencia.

El buen hacer de los investigadores cántabros

ALONSO RUIZ, Begoña: *El Arte de la Cantería. Los Maestros Trasmeranos de la Junta de Voto*, col. «Biblioteca Básica», n.º 7, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1991, 220 páginas y 30 láminas en blanco y negro.

Aunque no resulta necesario justificar el título de la presente crítica, debido a que los trabajos de los investigadores de la Universidad de Cantabria se vienen avalando por sí solos, sí que me gustaría en cambio hacer una pequeña valoración de algunos de los estudios que sobre el arte de la cantería se han venido publicando de un tiempo para acá. En este sentido cabría recordar aquí una comunicación que el profesor Julio Juan Polo Sánchez presentó en el año 1982 —con motivo del «IV Ciclo de Estudios Históricos de Cantabria»— sobre la iglesia de salón cántabra de San Vicente de la Maza (Guriezo) ¹, ya que a partir de la lectura de este trabajo comencé a tener plena conciencia del papel desempeñado por los canteros trasmeranos en el contexto de la arquitectura española de los siglos XVI-XVII (frente a una supuesta y errónea exclusividad de los maestros de obras vascos). Por aquel entonces, el profesor Polo Sánchez se encontraba inmerso en la realización de su tesis doctoral, y por una cierta afinidad de gustos, dado que a los dos nos había fascinado desde siempre el tema de las *Hallenkirchen* o iglesias de planta de salón ², surgió entre ambos el habitual intercambio de publicaciones y, lo que no es menos importante, una sincera y duradera amistad.

No es de extrañar, por consiguiente, que haya seguido con admiración todos y cada uno de los trabajos de mi estimado colega y amigo, desde la publicación de su tesis doctoral, bajo el título de *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería (1660-1790)* ³, hasta aquellos otros que

¹ Cfr. Julio Juan POLO SÁNCHEZ: «Una iglesia de salón cántabra en el siglo XVII. La parroquial de San Vicente de la Maza (Guriezo)», en *Población y Sociedad en la España Cantábrica durante el siglo XVII* (IV Ciclo de Estudios Históricos de Cantabria, mayo de 1982), Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1985, pp. 273-297.

² Los interesados en este tema de las *Hallenkirchen* o iglesias de planta de salón, y en general sobre la bibliografía relativa a la arquitectura religiosa española del siglo XVI, pueden consultar la comunicación que presenté a las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español: «Las Hallenkirchen españolas. Notas historiográficas», rev. *Príncipe de Viana*, Año LII, Pamplona, 1991, pp. 241-256.

³ Cfr. Julio Juan POLO SÁNCHEZ: *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería (1660-1790)*, col. «Biblioteca Básica», N.º 6, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1991, 318 págs.

han estado más en relación con el tema que ahora nos ocupa, como es el caso del libro *Artistas Cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al Arte Hispánico*⁴. En esta última obra, de la que también son autores la historiadora M.^a del Carmen González Echegaray y los profesores de Historia del Arte Miguel Angel Aramburu-Zabala⁵ y Begoña Alonso Ruiz, se nos ofrece un diccionario biográfico-artístico de más de 4.000 artífices cántabros de los siglos XV-XVIII, y en especial de un buen número de maestros dedicados al secular oficio de la cantería. De hecho se trata de un diccionario que se encuentra en la misma línea de utilidad y rigor que el publicado en 1981 por José Angel Barrio Loza y José Gabriel Moya Valgañón para el país Vasco⁶.

En la realización de esta obra ya participó —como ha quedado reseñado más arriba— la historiadora Begoña Alonso Ruiz, quien ahora nos presenta la publicación de la práctica totalidad de su memoria de licenciatura, la cual ha sido dirigida por el Dr. Fernando Marías y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid el día 30 de enero de 1991. El trabajo de esta investigadora, que en muchas ocasiones ha estado vinculado con los proyectos del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, se ha centrado hasta el momento actual en el estudio de la arquitectura de «La Montaña» santanderina durante la Edad Moderna, y ello tanto desde una perspectiva artística como también desde una vertiente socioeconómica. Buena prueba de todo esto es el presente libro, en el que se analiza con rigurosidad toda una serie de aspectos del mundo de la cantería que, a pesar de que no siempre son generalizables a las restantes zonas del ámbito peninsular, es evidente también que en muchas otras ocasiones vienen a completar los datos que hasta ahora se conocían sobre esta interesante cuestión.

Para aquellas personas que podían desconocer el marco geográfico e histórico de la Junta de Voto, y entre los cuales he de reconocer que me incluía, la autora nos ofrece una ajustada y acertada introducción acerca de la evolución demográfica de esta comarca de la cornisa cantábrica, así como de sus sectores de población y de los porcentajes de canteros que existían en la misma. A este primer capítulo le siguen

⁴ Cfr. M.^a Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, Begoña ALONSO RUIZ y Julio Juan POLO SÁNCHEZ: *Artistas Cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al Arte Hispánico* (Diccionario biográfico-artístico), Santander, Universidad de Cantabria, 1991, 771 págs.

⁵ De Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA se podrían citar aquí los siguientes trabajos: «Arquitectura en Cantabria en la época del Renacimiento. I. Los Arquitectos», *Altamira*, t. XLIV, 1983-84, pp. 211-226; *Las Obras Públicas en la Corona de Castilla entre 1575 y 1650: Los Puentes*, Tesis Doctoral inédita, UAM, Madrid, 1989; y «La arquitectura barroca en Cantabria», *Altamira*, t. XLVIII, 1989, pp. 113-142.

⁶ Cfr. José Angel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los Canteros Vizcaínos (1500-1800). Diccionario Biográfico», *Kobie*, boletín n.º 11, Bilbao, 1981, pp. 173-282.

otros —como los relativos a los modos de producción artística y a la organización de la profesión de cantero—, muy bien estructurados y mejor documentados, pues conviene subrayar que el trabajo de campo ha sido realmente exhaustivo. Motivo por el cual abundan en esta obra las referencias a datos procedentes de diferentes archivos de índole regional y nacional (Archivo Histórico Regional de Cantabria, Archivo General de Simancas, Archivo Histórico Provincial de Oviedo, etc.). Sin olvidarnos tampoco de las gráficas y de los listados que tanto ayudan a la comprensión didáctica de los contenidos expuestos.

Mención aparte requiere el último capítulo de la publicación, el titulado por su autora «Los canteros de la Junta de Voto: aparición, eclosión y decadencia», ya que a lo largo de sus páginas se pone de manifiesto el gran virtuosismo de los artífices de este desconocido y lejano reducto del norte peninsular. Sin embargo, tampoco es cuestión de enumerar aquí las obras y los nombres de estos maestros de la Junta de Voto, aunque algunos de ellos sean tan destacados como Juan de Nates o Juan de Ribero Rada, dos personajes de suma importancia y a quienes además se puede considerar como los «verdaderos conformadores del Clasicismo» castellano. No hay duda, pues, del importante papel desempeñado por estos artífices trasmeranos desde finales del siglo XVI, si bien alcanzan su fase de declive en el siglo XVIII, cuando el arte de la cantería deja de ser una actividad rentable para los profesionales de la construcción. De todas estas cuestiones, y de otras más que ni siquiera puedo esbozar aquí por imperativos de espacio, nos da buena cuenta Begoña Alonso en este libro que, al margen de su escrupulosidad científica, se caracteriza por el orden, la claridad expositiva y la facilidad a la hora de su consulta. Lo cual, como se puede comprender, no es poco.